

**КИНЕМАТОГРАФ АЛЕКСЕЯ ФЕДОРЧЕНКО:
МЕЖДУ КУЛЬТУРНЫМ МИФОТВОРЧЕСТВОМ
И ИГРОЙ С ДОКУМЕНТОМ***

Лилия Немченко

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия

**THE FILMS OF ALEKSEY FEDORCHENKO:
BETWEEN CULTURAL MYTHMAKING
AND PLAYING WITH A DOCUMENT**

Lilia Nemchenko

Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russia

This article studies the films of Alexey Fedorchenko in order to discover the dominant features of his artistic world. This is based on the guiding principles of documentary filmmaking, with its commitment to fact, the reliability of archival sources, trust in physical reality, and addressing the laws of the art of presentation, where a free play with reality becomes a dominant feature in its most diverse forms from documentation to mystification. The director creates his own coherent world of fiction and non-fiction, based on strategies of the cultural matrix of mythmaking as a means of understanding and experiencing the “arrangement” of the world. The purpose of the article is to study Fedorchenko’s films in order to discover the dominant feature of his artistic world. The first methodological basis for the analysis of his films is a cultural concept of art where art is understood not only as the self-consciousness of culture, but also as an object that depends on all subsystems of culture, both material and spiritual. The cinematography of Fedorchenko stems from a special type of artistic consciousness, which determines (predetermines) the subject and conceptual sphere of his artistic expression. Analysing the films of Fedorchenko, the author identifies the dominant feature of

* *Citation:* Nemchenko, L. (2021). The Films of Aleksey Fedorchenko: Between Cultural Mythmaking and Playing with a Document. In *Quaestio Rossica*. Vol. 9, № 2. P. 502–514. DOI 10.15826/qr.2021.2.592.

Цитирование: Nemchenko L. The Films of Aleksey Fedorchenko: Between Cultural Mythmaking and Playing with a Document // *Quaestio Rossica*. Vol. 9. 2021. № 2. P. 502–514. DOI 10.15826/qr.2021.2.592 / Немченко Л. Кинематограф Алексея Федорченко: между культурным мифотворчеством и игрой с документом // *Quaestio Rossica*. Т. 9. 2021. № 2. С. 502–514. DOI 10.15826/qr.2021.2.592.

his artistic consciousness, which is focused on a reflective attitude towards culture and traditions. This type of artistic consciousness is understood as culture-centric. The culture-centric type of artistic consciousness ignores nature and its mimetic imitation, but at the same time, the dominating idea determining the source of artistic creation becomes a conscious attitude to culture as material that requires interpretation in a new context, as a space that generates meanings. Fedorchenko uses myth as source material and cultural space in his films. However, he does not deal with the cinematic adaptation of myths. He creates them on his own, using the logic of a mythological narrative, the peculiarities of mythological space and time. That is why the second methodological basis of the article is the classical concepts from A. Losev, R. Barthes and M. Eliade. The author mostly refers to documentaries and feature films by the director, as well as his mockumentaries. The study identifies certain algorithms in which documentary historical events acquire the characteristics of myth, and mythmaking becomes a key to understanding the truth.

Keywords: modern cinema, Alexey Fedorchenko, artistic consciousness, mythmaking, document, mockumentary

Представлено исследование корпуса фильмов Алексея Федорченко с целью обнаружения доминанты его художественного мира. Художественный мир Федорченко складывается из установок документального кино с его ориентацией на факт, достоверностью архивных источников, доверием физической реальности и обращением к законам искусства представления, где свободная игра с реальностью в ее самых разнообразных формах (от документирования до мистификации) становится доминирующей. Режиссер создает свой целостный мир (игрового и неигрового кино), основанный на мифотворчестве как средстве миропонимания, миростроения, миропереживания. Первым методологическим основанием анализа фильмов служит культурологическая концепция, в которой искусство понимается не только как самосознание культуры, но и как предмет, зависящий от всех подсистем культуры (материальной и духовной). Автор обнаруживает культуроцентристскую доминанту художественного сознания А. Федорченко, ориентированного на рефлексивное отношение к культуре (традиции). Данный тип художественного сознания не игнорирует природу и миметическое следование ей, но доминирующим, определяющим исток художественного творения становится сознательное отношение к культуре как материалу, требующему интерпретации. В качестве исходного материала и пространства культуры в кинематографе Федорченко выступает миф как авторский способ освоения и репрезентации культуры. Режиссер не занимается экранизацией мифов, он творит их, используя логику мифологического нарратива, особенности мифологического пространства и времени. Вторым методологическим основанием статьи являются классические концепции мифа А. Лосева, Р. Барта, М. Элиаде. Основные источники исследования – документальные и игровые фильмы режиссера, а также фильмы в жанре мокьюментари, представляющие собой документальные мистификации. Результаты исследования определяют то, как до-

кументальные исторические события приобретают характеристики мифа, а мифотворчество становится ключом к пониманию истории.

Ключевые слова: современный кинематограф, Алексей Федорченко, художественное сознание, мифотворчество, документ, мокьюментари

В искусстве кино конца XX в., а Алексей Федорченко пришел в кинематограф именно в эти годы, были выработаны свои позиции по отношению к советскому прошлому и отечественному кинематографу, которые оформились в три доминирующих дискурса: ностальгический, разоблачительно-критический и нейтральный. Ностальгический прошел путь от эстетизации до коммерциализации советского прошлого ([Липовецкий; Ушакин; Шабурова]. Преодоление ностальгии шло путем демонстрации репрессий, начатым в 1980–1990-е гг. прошлого века Т. Абуладзе («Покаяние», 1984), П. Тодоровским («Какая чудная игра», 1995), А. Германом («Хрусталеv, машину!», 1998) и др. Корпус режиссеров начала XXI в., продолжающих эту традицию, был невелик: П. Чухрай («Водитель для Веры», 2004), А. Хржановский («Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину», 2009) и др. [Немченко, 2020].

Третий дискурс, нейтральный, представлен режиссерами того же времени, названными критиком Еленой Стишовой «новыми тихими»: это Б. Хлебников, А. Попогребский, В. Сигарев, Н. Хомерики, А. Мизгирев, О. Бычкова. Они продолжили традиции отечественного «оттепельного» кино, погруженного в практики повседневности, отказываясь от критических оценок прошлого. Алексей Федорченко предлагает новый путь, дополняющий их в некоторых позициях, а создание альтернативной истории в мокьюментари позволяет ему работать в критическом дискурсе.

Федорченко начинал с документального кино, причем с такого, которое изначально не предполагало художественной условности, игры с обстоятельствами, авторской субъективности, призванного сыграть в советском мобилизационном проекте роль транслятора объективной информации, опирающегося исключительно на хронику и документ, – это было в жанре киножурнала¹.

В 2005 г. А. Федорченко стал участником Венецианского кинофестиваля с картиной «Первые на Луне», в которой стерта грань между документальным и игровым кино².

¹ Сюжет «Необыкновенный концерт» в киножурнале «Кинолетопись Урала» (№ 5, 2000 г.); фильм «Давид», получивший Гран При на III Международном фестивале документального кино в Стокгольме в 2002 г., повествующий о судьбе Давида Левина из Минска, познавшего ад немецких концлагерей, а затем и советских; «Дети Белой могилы» (2002) – фильм, основанный на свидетельствах депортированных, вывезенных в Казахстан.

² Дебютный игровой фильм «Первые на Луне» неоднократно получал награды на фестивалях документального кино, не будучи таковым (Венецианский кинофестиваль, 2005; фестиваль документального кино в Загребе, 2005).

Работая на границе игрового и неигрового кино, Федорченко постоянно использует две противоположные стратегии художественного освоения: следование документу и творение мифа. Как замечал О. Аронсон, «документом в кино становится все, что угодно... не имеет значения, документальный фильм мы смотрим или художественный» [Аронсон, с. 62], ибо документом может в результате стать и «то, чего не видит глаз» [Вертов, с. 53]. Точно так же документ в кинематографическом поле может превращаться в мифологическое событие.

Федорченко – режиссер культуроцентристского сознания, в котором культура присутствует, «во-первых, как самостоятельная и специфическая реальность; во-вторых, как фундаментальное основание, важнейшее “пространство”, контекст и детерминанта человеческой жизни, общества, сознания, отношений человека к природе и самому себе и даже бытия и познания самой природы, ее существования и эволюции в настоящем и будущем; в-третьих, как ведущая тема-проблема» [Закс, с. 158].

Исследованию особенностей мифотворчества в массовом сознании посвящена его документальная картина «Монета страны Малави», снятая на праздновании юбилея В. М. Шукшина (2021). В начале фильма появляется титр с цитатой из выступления на торжествах министра культуры того времени России В. Мединского: «Алтайская земля настолько богата, что могла без подготовки – раз! – и родить Василия Макаровича Шукшина». Титр появляется в самом начале фильма после заявления случайного прохожего, говорящего в камеру: «Сила в правде и в Алтае». «В Алтае» повторяется дважды, и зритель включается в игру, участники которой – разные голоса (представителей власти, местных поэтов, местных «чудиков») и разные объекты – поезд повышенной комфортности «Калина красная» и юбилейная монета, выпущенная в африканской стране Малави к 80-летию Шукшина, номиналом 50 квача, на которой сидит позолоченный Шукшин рядом с веткой калины красной (ил. 9 на цв. вклейке).

В фильме «Последняя “Милая Болгария”» (2021) по мотивам повести М. Зощенко «Перед восходом солнца» рассказ идет от лица селекционера, пытающегося сохранить особый сорт яблок «Милая Болгария». Здесь культура предстает в самом первоначальном значении, как продолжение и *возделывание природного*. Красота мужских и женских цветков яблони соотносится с началом новой жизни будущего селекционера, который станет свидетелем революции, насильственной смерти отца, создавшего уникальный сорт яблок, Большого террора 1930-х, Великой Отечественной войны, съемок фильма «Иван Грозный» Эйзенштейном. В фильме культура может выполнять не только жизнестроительную функцию, но и быть деструктивной (химическое оружие, институт НКВД и др.). Режиссер соединяет реальные события из жизни эвакуированного в Алма-Ату Эйзенштейна и дневники пропавшего писателя Семена Курочкина (прототип – Михаил Зощенко) (ил. 10 на цв. вклейке).

Дихотомия природного/культурного, документального/вымышленного дополняется бинарностью природных стихий – воды и огня. В архаической мифологии эти начала выступают со знаками «минус» и «плюс». Вода будет все время мешать жизни селекционера, а огонь даст ему возможность стать свидетелем событий жизни писателя, ибо в печи окажутся несгоревшие дневники Семена Курочкина, в которых открывается панорама Большого времени – Первая мировая война, революция, драмы любви, творчества и смерти.

Последовательную работу с мифом мы находим в одном из самых известных фильмов режиссера «Первые на Луне». Изначально определив его жанр как документальную фантастику, автор перешел в пространство нового жанра мокьюментари, являющегося репрезентацией игровой природы культуры. Жанр мокьюментари (*mockumentary*) – псевдодокументалистики – означает дословно «документальная подделка» (*от* *англ.* *mock* – «подделывать», «издеваться» + *documentary* – «документальный»). Мокьюментари – это своеобразная рефлексия о двойственной природе кино, которое, с одной стороны, есть имитация реальности, а, с другой, сама кинореальность, замещающая реальность физическую [Медведев; Немченко, 2018].

В «Первых на Луне» (независимо от жанрового определения, будь то мокьюментари, документальная сказка, документальная фантастика) режиссер использует приемы мифотворчества. Обращение к мифу обусловлено пониманием психологической и идеологической потребности советской системы в «романтических» и «героических» мифах. Фильм обнаруживает правоту высказывания Р. Барта, предложившего единственный способ разрушения мифа – создание нового: «Возможно, лучшее оружие против мифа – в свою очередь, мифологизировать его... Если миф – похититель языка, то почему бы не похитить сам миф?» [Барт, с. 262]. Жанр мокьюментари «документирует», придает мифам видимость документа, «воспроизводит и конструирует современные мифы. Работа с мифами снимает оппозицию правды/вымысла, ибо миф не предполагает сомнения по поводу предложенной истории или способа ее объяснения» [Немченко, 2018, с. 137].

Федорченко – похититель и конструктор мифа

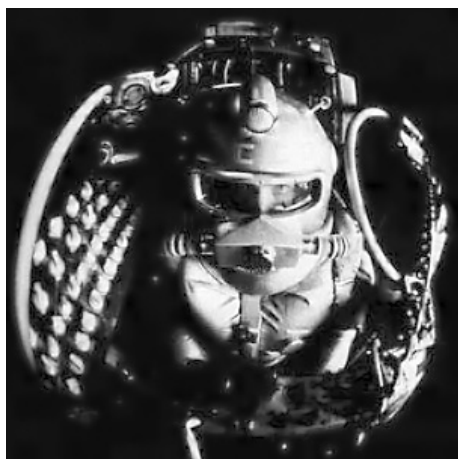
«Первые на Луне» продемонстрировали новый метод реконструкции истории. В картине не было постмодернистского «стеба», но был выставлен счет жесткой машине государства, рассматривающей человека как расходный материал. Фильм начинается с демонстрации киноархива, где на полках хранятся тысячи бобин с хроникой. Камера приближает некоторые коробки, дает их крупным планом, чтобы зритель увидел гриф «Секретно». Съёмочную группу сопровождает работник архива, бывший оператор НКВД, объясняющий, что и где можно или нельзя снимать, именно он произносит фразу: «То, что снято, значит, было». Она задает режим зрительского доверия, сформированного столетней люмьеровской традицией документального кино:

обращение к исторической правде на основе архивных материалов – традиционный подход документалиста. Режиссер, предоставляя зрителю узнаваемую внешнюю форму документа (пленки, грифы, стенограммы допросов), конструирует их вымышленное содержание и вместе с «документами» предлагает историю, в которой реализуется опыт социальной мистификации. Придуманное содержание документов рождается средствами мифологизации событий, вымышленными биографиями участников и последовательностью фактов.

В данном случае фактом выступает не просто полет космолетчика, но сама возможность совершения полета в космос в эпоху советского мобилизационного проекта. Таким образом, факт попадает в сферу вообразаемого, и вопрос его верификации оказывается второстепенным.

Режиссер, исходя из типологии фактов отечественной истории периода индустриализации, конструирует события полета на Луну космолетчика Ивана Харламова. Он придумывает летчику биографию, типичную для одобренного органами госбезопасности участника секретной спецоперации. В ней есть место и Гражданской войне, и борьбе с басмачами, и нормативам ГТО, и личным чувствам «передового труженика», и т. п.

«Первые на Луне» оставляли зрителя в двойственной позиции – с одной стороны, действовала магия архивных документов с грифом «ГУВС НКВД», с другой – знание того, что в 1938 г. не было реактивных двигателей. Но сама советская отечественная история была такова, что невозможное пропагандировалось гипотетически возможным, задача могла быть невыполнимой, ее решение «не с рациональной точки зрения, а с позиции тотальной мобилизации, сверхнапряжения всех ресурсов, подключения пропагандистских машин, наконец, применения насилия – вполне вероятно» [Круглова, с. 130]³. Таким образом, в первой части фильма невозможное теоретически становилось гипотетически возможным, могло случиться на практике по закону чуда, а наличие чуда – условие создания и существования мифа. Истории о трудовом энтузиазме масс – в советской пропаганде всегда истории



1. Кадр из фильма «Первые на Луне»
Still from *First on the Moon*

³ Чуткость автора к особенностям времени просматривается в материале 1935 г. из заводской газеты «За тяжелое машиностроение», где рассказывается о будущем района Уралмашзавода г. Свердловска, с площади которого в 1950 г. «будут стартовать ракеты» [Ефремова].

о преодолении границ человеческих возможностей. Никогда не устанный кузнец Пименов, работающий на строительстве космического корабля, представляет собой то самое чудо, известное по реальным документальным свидетельствам мобилизационного проекта. В фильме кузнец практически сливается с молотом, своим орудием производства, излучая при этом невероятную радость созидания. В картине конструируется большое количество чудес, что закономерно вписывается в демонстрируемый советский дискурс.

Вторая часть фильма воспроизводит логику чудесного, обязательную для мифа. Чудесным образом спасая от «зачистки» отряда космолетчиков военный летчик Ханиф Фаттахов, невероятно чудо выживания Ивана Харламова после катастрофически расколовшейся в воздухе ракеты. Мифологический герой, коим является советский космолетчик, как правило, возвращается и воскресает. В фильме конструируются свидетельства встреч с героем на экзотических азиатских островах, в Монголии и Китае, в советской психиатрической лечебнице и, наконец, в цирке.

Психиатрическая клиника появляется здесь не случайно: с одной стороны, то, что произошло с Харламовым, не могло не повлечь за собой физических и психических изменений (герой фильма утрачивает способность к членораздельной речи), с другой стороны, реальные документальные кадры, демонстрирующие процедуры карательной советской психиатрии, смонтированные с вымышленными допросами Ивана, создавали достоверную модель отношения государства к своим героям (одних космолетчиков отравили газом, другого «воспитывали» галоперидолом).

Закономерно появление цирка как последнего места, где видели Харламова. Режиссер работает с таким феноменом культуры, где свершение невозможного обязательно, ибо в цирке возможно все. Именно в цирке Харламов – опять герой, силач, он даже выступает в роли сакральной фигуры русской культуры Александра Невского⁴.

Итак, квазидокументальное расследование запуска на Луну космического корабля, построенное по правилам мифологического общения, превратилось в факт осознания отечественной истории. Метафорой борьбы с законами земного притяжения, здравого смысла стала огромная топка на космодроме, в которую постоянно подбрасывается сырье, и эти открытые, смелые, в чем-то наивные и очень искренние люди – «космолетчики» (лица актеров героические, характерные для времени) – тоже сырье. Сырье по определению не может жить долго, его надо перерабатывать, чем занимаются «специальные товарищи», и так на глазах зрителей вырастает Система. Романтизм эпохи трагичен, так как он несовместим с системой. Федорченко ра-

⁴ Тема цирка не как развлечения, а как демонстрации героического труда впервые появилась в фильме Р. Мильман и Б. Шписа «Возвращение Нейтана Беккера» (1932), а затем и пространства справедливости, любви и защиты достоинства человека в фильме Г. Александрова (1936).

ботаает с культурной формой мифа, моделируя «взгляд человека из нашей постсоветской современности, где произошла демифологизация советской системы, на мир людей, для которых миф и есть их жизнь» [Круглова, с. 133].

Если в «Первых на Луне» история творится по законам мифологического рассказа о прошлом с его воскрешаемыми героями-титанами, то впоследствии эти стратегии мифологического повествования перенесутся режиссером на иные темы (национальный фольклор, этнические сюжеты, авангард, историю и современность).

Игры с фольклором

Через год после мокьюментари «Первые на Луне» вышел загадочный фильм «Шошо»: здесь Федорченко начинает работать с марийским фольклором – документальной сказкой на марийском языке (жанр определен автором с подачи писателя Дениса Осокина). В фильме сталкиваются нормальные повседневные действия (покупка обуви) с не очень понятными языческими ритуалами марийцев. События начинаются зимой, а заканчивался приходом весны. Астрономическому времени смены сезонов соответствует и бытовое время – поездка за ботинками превращалась в квест, так как обувь с первого раза купить не удавалось. Бытовое время становилось условием для изображения этнографического богатства марийской культуры, а Федорченко создал очередную мистификацию, в которой была слышна фоновая марийская речь, произносились три русских слова («метель», «скумбрия», «ботинки»), и был представлен густо населенный мир в лице мужчин, колдунов, гадалок и богов. Отказавшись от вербальной ясности, режиссер предлагает рассматривать иную культуру эстетически – через ряд картинок. Именно с этого фильма появляется мифологизация на основе этнографического материала.

В «Овсянках» вновь объединились автор-мифолог, автор-знаток и творец фольклора (с участием самобытного писателя-сценариста Дениса Осокина), автор-лирик, автор – конструктор псевдообрядов, одним словом, перед нами – художник, придумавший мифопоэтический способ освоения мира.

Сюжет фильма, как и вся история про народность мера, придуман от первого до последнего кадра, несмотря на внешне протокольный характер повествования. Режиссер предлагает подробный рассказ о любви и создает им же придуманные обычаи меры. Вновь, как и в «Шошо», он совмещает мирское и метафорическое. Бесконечные дороги и мосты стоят как визуальные метафоры, соединяющие и объединяющие разные части жизни и истории. Фильм, по сути – про бессознательное стремление от хмельной нежности, отчаянного эротизма к смерти. Перед нами – не просто горе двух безнадежно одиноких мужчин, Мирона и Аиста, а жизнь без продолжения. Сотворенный миф при отсутствии любви заканчивается. Предложенный режиссером миф о любви народа меры коррелируется с высказыванием

А. Лосева: «Мифическая действительность есть подлинная реальная действительность, не метафорическая, не иносказательная, но совершенно самостоятельная, доподлинная, которую нужно понимать так, как она есть, совершенно наивно и буквально» [Лосев, с. 54].

Авторы творят миф о народе меря, преследуя, по их словам, цель понять русскую идентичность, и для них меря «представляет определенный аспект русскости» [Mikhailova]. По уверениям Федорченко, у современных россиян более 50 % генофонда финского происхождения. Он добавляет, однако, что для него меря олицетворяет тайные, скрытые стороны каждого русского. То, что для автора это игра, видно по другому интервью, где усилено внимание к тайному в человеке: «Меря больше похожа на синоним сокровенного и сакрального (заветного) в каждом, не обязательно русском» [Ibid.]. Таким образом, сконструированная мифология меря «предстает как дерзкая попытка подорвать имперскую российскую идентичность, демонстрируя возможность других, освобожденных моделей идентичности» [Ibid.].

Работа с национальным самосознанием посредством реконструкции обрядовой деятельности, практик повседневности представлена в одном из самых жизнеутверждающих фильмов Федорченко – «Небесные жены луговых мари». Окай, Оразви, Ошвика, Окалче, Ошаняк, Одога, Орика, Одоча, Оня, Осика – так зовут марийских женщин, так названы новеллы фильма.

Федорченко – не антрополог. Опираясь на фольклорные конструкции сценариста Осокина, он творит мир, в котором отсутствуют границы между природой и культурой (стратегия мифотворчества). Метафорически это отсутствие дано в самом начале фильма, когда титры появляются на фоне коры дерева, предметно и символически указывающего на историю рода человеческого. Деревья, травы, яблоки, ветер, вода, снег, листья, звуки, слова, упреки и просьбы, проклятия и признания в любви – все будет вовлечено в отношения любви-ненависти, объединено энергией эротизма, управлять которой и есть рецепт искусства жить. Как архаический миф когда-то предлагал рецепты счастья, так и фильм Федорченко моделирует стратегию радости жизни.

Миф как история, история как миф

В «Ангелах революции» (2014) Федорченко выступает как этнограф, реконструирующий обряды хантов и манси, и как историк, изучивший материалы Казымского восстания шаманов (1934). Главными событиями здесь становятся практики культурной революции, осуществляемые художниками-авангардистами. Драма отечественной истории в фильме дана не через классовые противоречия, а через конфликт культур – авангарда и традиционализма. Авангардисты, устанавливающие новые правила поведения, декларирующие условность границы между искусством, политикой, бытом, уверены, что только искусство через насилие может «приручить» хантов и манси

к советской власти, и не догадываются, что обречены, ибо культурное насилие бумерангом вернется к ним (ил. 11 на цв. вклейке).

Авангардисты представлены в фильме чередой флэшбэков: Полина, дочь крымского сырозаводчика Шнейдера, ушедшая в революцию и ставшая мастером агитпропа с партийной кличкой Революция; Иван, мечтавший стать наркомом музыки (прототип Арсений Авраамов – автор «Симфонии гудков»); скульптор Захар (возможный прототип Эрзи), создавший монумент первому богоборцу Иуде, и архитектор-конструктивист Николай (читай – Дмитрий Осипов), известный тем, что предложил действующую модель российского крематория, построенного в Москве в 1927 г.; кинорежиссер Петр, у которого нет реального прототипа, но есть намеки на творческие стратегии Эйзенштейна.

Именование «ангелы» может относиться ко всем трем группам героев: это ангелы смерти в форме Красной армии и НКВД, ангелы судьбы в виде авангардистов и ангелы природы – манси и ханты, которые выживут.

Символ выживания природы – образ первой рожденной в казымской культбазе девочки. Девочка предстанет в фильме реальной старушкой с ходунками, поющей знаменитую «Песню о тревожной молодости» А. Пахмутовой: «Забота у нас простая, забота наша такая: жила бы страна родная, и нету других забот». Заключительный титр информирует нас, что это «Екатерина Обатина – та самая первая девочка Югры, родившаяся не в чуме, а в родильном доме». Игровой фильм завершился пронзительным документальным кадром, который примиряет разных ангелов революции, ибо девочка родилась несмотря ни на что на культбазе, и выжила, и режиссер успел ее снять.

Фильм «Война Анны» возник из устного рассказа, найденного режиссером в пространстве Интернета. Однако прочитан он как история сложных отношений между природой и культурой. Рассказанная история при всех своих реальных подробностях (война, оккупация, расстрелянные евреи, комендатура) обладает всеми характеристиками мифа, в котором есть личность и индивидуальная история с чудесным спасением. М. Элиаде отмечал, что миф – это всегда история, которая должна «постоянно восстанавливаться в памяти» [Элиаде, с. 112]. Девочка Анна, чудом выжившая сначала в расстрельной яме, затем в камине комендатуры, становится на наших глазах личностью, способной принимать решения и приблизившей слово «победа».

Выбравшись из-под мертвых тел, еврейская девочка попадает в украинскую семью, где ее накормят, оденут, дадут поспать, стачают ботинки, а наутро сдадут в немецкую комендатуру. Ребенок, подобно зверьку, спрячется в камине, благо девочка маленькая, а дымоход камина – немаленький.

Место, где почти два года проживет Анна, познавая законы физики, биологии и правила коммуникации, – сельская школа, ставшая немецкой комендатурой. Именно в школе Федорченко расскажет исто-

рию становления рода человеческого, когда ребенок, превращенный в затравленного зверька с постоянным чувством опасности, начнет познавать мир, преодолевать страх и совершать волевые поступки. Познание пойдет через удовлетворение первичных физиологических потребностей – пить, есть, ходить в туалет и при этом делать все это максимально незаметно.

Путешествуя каждую ночь по школьным классам, разглядывая портреты писателей и ученых, географическую карту, Анна будет опытным путем познавать мир в его модусах (съедобное/несъедобное, сырое/вареное) и чуть не умрет, хлебнув из банки с заспиртованными земноводными формальдегид. В кабинете биологии она пройдет путь человечества от собирательства до охоты, там же девочка соорудит себе из шкуры лисы одежду и превратится в маленького неандертальца с ножом и кружкой (ил. 12 на цв. вклейке).

Фильм «Война Анны» – это не просто еще один фильм о холокосте, это фильм об инстинкте жизни, о человеке культурном, созидателе и устроителе мира. И этот мир создается лизанием стен, чтобы добыть влагу, выгрызанием корешков книг, чтобы утолить голод, любовью к кошке, чтобы жить. Но жизнь в аду, в котором оказался ребенок, не предполагает и не терпит любви, поэтому девочке придется пройти через жертвоприношение, «сдать» единственного друга, к которому она обращалась «кец-кец-кец» (это были единственные слова, произносимые ею). И именно это жертвоприношение породит вездесуду – отравление немецкой овчарки.

Отравив овчарку, Анна придет в кабинет географии с большой картой мира. Она видела, как немецкие военные передвигают флажки, девочка переставит флажки в желанном порядке и... освободит Родину, победит.

Режиссерским свидетельством жизни и победы Анны стала колыбельная на идише, не кадиш, а колыбельная, которую поют живым.

Кинематограф Алексея Федорченко демонстрирует прозрачность границ игрового и документального кино, более того, режиссер убежден, что «игровое надо снимать как документальное, а документальное – как игровое. Игровое – с предельной документальностью, а документальное – чтоб никто не поверил...» [Федорченко, Лоевский]. Режиссер предлагает стратегию объединения двух способов работы с реальностью на основе игры с культурными мифами и документами. Такая стратегия задает важную позицию критического отношения одновременно к мифу и к документу, делает художественное высказывание не тенденциозно монологичным, а свободным, полифоническим, дающим возможность для множества интерпретаций.

Список литературы

Аронсон О. Метакино. М. : Ад Маргинем, 2003. 264 с.

Барт Р. Мифологии. М. : Изд-во им. Сабашиных, 1996. 312 с.

Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Искусство, 1966. 320 с.

Ефремова Е. «Здесь будет город-сад»: утопический образ города в заводской газете Уралмаша // *Quaestio Rossica*. 2015. № 4. С. 57–82. DOI 10.15826/qr.2015.4.126.

Закс Л. А. Современная эволюция/революция культуры и формирование культуро-центристской парадигмы сознания (на примере философии и социогуманитарных наук // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3: Общественные науки. Т. 14. 2019. № 1 (185). С. 154–166.

Круглова Т. А. Вперед или назад к мечте: о кинофильме А. Федорченко «Первые на Луне» // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 129–135.

Липовецкий М. Сериальная ретроtopия // Культ-товары : Коммерциализация истории в массовой культуре / ред. М. П. Абашева, М. А. Литовская, И. Л. Савкина, М. А. Черняк. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2020. С. 286–299.

Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М. : Мысль, 2001. 558 с.

Медведев А. Мокьюментари в эпоху постправды. Мокьюментари как жанр и прием // Эффект художественной достоверности : материалы науч. конф. Екатеринбург, 3 декабря 2019 г. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020. С. 97–111.

Немченко Л. М. Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 136–141.

Немченко Л. М. О советском прошлом без ностальгии (на материале телесериалов и блогов) // Культ-товары : Коммерциализация истории в массовой культуре / ред. М. П. Абашева, М. А. Литовская, И. Л. Савкина, М. А. Черняк. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2020. С. 334–344.

Ушакин С. Бывшее в употреблении : Постсоветское состояние как форма афазии // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 760–792.

Федорченко А., Лоевский О. Мифологизация – это уход от истины, а мокьюментари к ней стремятся : беседу ведет М. Дмитриевская // Петербургский театральный журнал : [офиц. сайт]. 2019. № 2 (96). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/96/memory-place/mifologizatsiya-eto-ukhod-otistiny-amokyumentari-knej-stremitsya/> (дата обращения: 18.12.2020).

Шабурова О. В. Ностальгия: стратегии коммерциализации, или Советское в гламуре // Советское прошлое и культура настоящего : в 2 т. / отв. ред. Н. А. Купина, О. А. Михайлова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 33–44.

Элиаде М. Аспекты мифа. 2-е изд., испр. и доп. М. : Академ. проект, 2001. 240 с.

Mikhailova T. The Smoke of the Fatherland: Body as Territory, Sexuality as Identity on *Silent Souls* by Aleksei Fedorchenko // *KinoKultura : New Russian Cinema* : [website]. 2012. Iss. 36. URL: <http://www.kinokultura.com/2012/36-mikhailova.shtml> (accessed: 18.01.2021).

References

- Aronson, O. (2003). *Metakino* [Metakino]. Moscow, Ad Marginem. 264 p.
- Barthes, R. (1996). *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, 312 p.
- Efremova, E. (2015). "Zdes' budet gorod-sad": utopicheskii obraz goroda v zavodskoi gazete Uralmasha [Here Will be a Garden-City: Utopian Image of a City in the Uralmash Plant Newspaper]. In *Quaestio Rossica*. No. 4, pp. 57–82. DOI 10.15826/qr.2015.4.126.
- Eliade, M. (2001). *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. 2nd Ed., new and update, Moscow, Akademicheskii proekt. 240 p.
- Fedorchenko, A., Loevskii, O. (2019). Mifologizatsiya – eto ukhod ot istiny, a mok'yumentari k nei stremitsya [Mythologisation is a Departure from the Truth, and Mockumentary Strives for It]. In *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [official website]. No. 2 (96). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/96/memory-place/mifologizatsiya-eto-ukhod-otistiny-amokyumentari-knej-stremitsya/> (accessed: 18.12.2020).
- Kruglova, T. A. (2018). Vpered ili nazad k mechte: o kinofil'me A. Fedorchenko "Pervye na Lune" [Towards or Back to the Dream: About A. Fedorchenko's Film *First on the Moon*]. In *Filologicheskii klass*. No. 1 (51), pp. 129–135.
- Lipovetsky, M. (2020). Serial'naya retrotopiya [Serial Retrotope]. In Abasheva, M. P., Litovskaya, M. A., Savkina, I. L., Chernyak, M. A. (Eds.). *Kul't-tovary*.

Kommertsializatsiya istorii v massovoi kul'ture. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi, pp. 286–299.

Losev, A. F. (2001). *Dialektika mifa* [The Dialectic of Myth]. Moscow, Mysl'. 558 p.

Medvedev, A. (2020). Mok'yumentari v epokhu postpravdy. Mok'yumentari kak zhanr i priem [Mockumentary in the Post-Truth Era. Mockumentary as a Genre and a Technique]. In *Effekt khudozhestvennoi dostovernosti. Materialy nauchnoi konferentsii. Yekaterinburg, 3 dekabrya 2019 g.* Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, pp. 97–111.

Mikhailova, T. (2012). The Smoke of the Fatherland: Body as Territory, Sexuality as Identity on Silent Souls by Aleksei Fedorchenko. In *KinoKultura. New Russian Cinema* [website]. Iss. 36. URL: <http://www.kinokultura.com/2012/36-mikhailova.shtml> (accessed: 18.01.2021).

Nemchenko, L. M. (2018). Mok'yumentari: semantika i pragmatika (na materiale fil'mov A. Fedorchenko i M. Mestetskogo) [Mockumentary: Semantics and Pragmatics (Based on the Films of A. Fedorchenko and M. Mestetsky)]. In *Filologicheskii klass*. No. 1 (51), pp. 136–141.

Nemchenko, L. M. (2020). O sovetskom proshlom bez nostalgii (na materiale teleserialov i blogov) [On the Soviet Past without Nostalgia (Based on TV Series and Blogs)]. In Abasheva, M. P., Litovskaya, M. A., Savkina, I. L., Chernyak, M. A. (Eds.). *Kul't-tovary. Kommertsializatsiya istorii v massovoi kul'ture*. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi, pp. 334–344.

Oushakine, S. (2009). Byvshee v upotreblenii: Postsovetskoe sostoyanie kak forma afazii [Previously Used: The Post-Soviet State as a Form of Aphasia]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 100, pp. 760–792.

Shaburova, O. V. (2009). Nostal'giya: strategii kommertsializatsii, ili Sovetskoe v glamure [Nostalgia: Commercialisation Strategies, or the Soviet in Glamour]. In Kupina, N. A., Mikhailova, O. A. (Eds.). *Sovetskoe proshloe i kul'tura nastoyashchego v 2 kn.* Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. Vol. 1, pp. 33–44.

Vertov, D. (1966). *Stat'i. Dnevniki. Zamysly* [Articles. Diaries. Plans]. Moscow, Iskusstvo, 320 p.

Zaks, L. A. (2019). Sovremennaya evolyutsiya/revolyutsiya kul'tury i formirovanie kul'turotsentristskoi paradigmy soznaniya (na primere filosofii i sotsiogumanitarnykh nauk) [Modern Evolution/Revolution of Culture and the Formation of a Culture-Centric Paradigm of Consciousness (with Reference to Philosophy, Social Studies, and the Humanities)]. In *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki*. Vol. 14. No. 1 (185), pp. 154–166.

The article was submitted on 20.01.2021

Иллюстрации к статье:

Лев Закс. Культуроцентристская парадигма в современном искусстве

Illustration for the article:

Lev Zaks. The Culture-Centred Paradigm in Contemporary Art



1. Ж.-М. Баския. Величайшие хиты Леонардо да Винчи. 1982

J.-M. Basquiat. Leonardo da Vinci's Greatest Hits. 1982



2. Кадр из фильма «Франкофония» (реж. А. Сокуров). 2016

A still from the film Francophonie (directed by A. Sokurov). 2016



3. Дж. Кошут. Неоновая инсталляция. Выставка «Амнезия», Москва, 2015
J. Kosuth. Neon installation. Amnesia Exhibition. Moscow, 2015



4. Л. Тишков. Детское место. 1994
L. Tishkov. Children's place. 1994



5. И. Кабаков. Случай в коридоре возле кухни. 1989
 I. Kabakov. An incident in the hallway near the kitchen. 1989



6. Й. Бойс. Конец XX века. 1983–1985
 J. Beuys. The End of the Twentieth Century. 1983–1985

Иллюстрации к статье:
Корнелия Ичин. Театр невесомости Драгана Живадинова

Illustration for the article:
Kornelija Ičin. Dragan Živadinov's Zero-Gravity Theatre



7. Первая постановка «Ноордунг 1995–2045». 15 декабря 1999 // Postgravityart :
[website]. URL: <https://www.postgravityart.eu/>

First production of Noordung 1995–2045. December 15, 1999 // Postgravityart : [website].
URL: <https://www.postgravityart.eu/>



8. Третья постановка «Ноордунг 1995–2045». 20 апреля 2015 // Postgravityart :
[website]. URL: <https://www.postgravityart.eu/>

Third production of Noordung 1995–2045. April 20, 2015 // Postgravityart : [website].
URL: <https://www.postgravityart.eu/>

Иллюстрации к статье:
Лилия Немченко. Кинематограф Алексей Федорченко:
между культурным мифотворчеством и игрой с документом

Illustration for the article:
Lilia Nemchenko. The Films of Aleksey Fedorchenko: Between Cultural
Mythmaking and Playing with a Document



9. Кадр из фильма «Монета страны Малави» (Б. д.)
Still from the film *Coin of the Country of Malawi* (N. d.)



10. Кадр из фильма «Последняя “Милая Болгария”» (2021)
Still from the film *Last Dear Bulgaria* (2021)



11. Кадр из фильма «Ангелы революции». 2014
Still from the film *Angels of Revolution*. 2014



12. Кадр из фильма «Война Анны». 2018
Still from the film *Anna's War*. 2018